

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /

memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las

vanguardias

n°5

Las tapas de

semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida

cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El

cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos

mediáticos: los casos

de las tapas de revistas

en papel y en soporte

digital

n°10

Sobre historia y teoría

de la crítica I

búsqueda

Contacto

Comentarios

Suscripción

Objetos de la crítica

Secciones y artículos [2. Objetos y sujetos de la crítica]

Críticos y artistas. Algunos intercambios epistolares

Berenice Gustavino



n° 7

nov.2010

semestral

 abstract
 texto integral
 notas al pie
 autor
 bibliografía
 comentarios

Abstract

En este artículo se observa un conjunto de correspondencias enviadas por artistas argentinos al crítico francés Pierre Restany a partir de los años sesenta. El objetivo es analizar de qué manera esas cartas construyen una figura del crítico y qué poderes demandan que sean activados por éste. En un panorama más amplio, estos intercambios muestran los vínculos establecidos entre dos escenas artísticas diferentes, la argentina y la francesa, a través de algunos de sus actores.

Palabras clave

Crítica-poderes-correspondencias

Abstract en inglés

Critics and artists. Some letters exchanges

In this article, a collection of letters sent by Argentine artists to the French critic Pierre Restany which started in the sixties is observed. The aim is to analyze in which way those letters construct a figure of a critic, and what powers to be activated are asked from him. In a wider view, these exchanges show the links established between two different artistic scenes, the Argentinian and the French one, through some of its actors.

Palabras clave

Critic-powers-letters



Texto integral

Críticos y artistas. Algunos intercambios epistolares^[1]

- 1 La pregunta sobre los poderes de la crítica lleva a pensar en los efectos de la producción del crítico, es decir, en los efectos de su escritura, que pueden reconocerse en otros textos y en eventos del orden de la exhibición, la promoción y las ventas. ¿En qué consiste ese poder y cuáles son sus características? Podríamos decir que una aspiración del crítico es la de hacer ingresar ciertas obras y artistas dentro del relato sobre el arte, otorgándoles, mediante la palabra, un lugar en la circulación social de la información.
- 2 Como sostiene Jean-Marc Poinot, la crítica participa en la construcción de la realidad cultural proponiendo una interpretación de la obra a partir de cierto modelo cultural en vigencia. El límite de su participación está dado por el aquí y ahora de esa interpretación y por la vigencia de los modelos desde los que el crítico observa e interpreta. El crítico juega su rol mediante la actualización de las obras en su discurso y basta con que la obra no sea sometida a interpretación para que la construcción de la realidad cultural se haga sin ella. (Poinot 1999: 234)
- 3 Haciendo ingresar nuevas obras y artistas al discurso sobre el arte, la crítica presiona sobre los límites de la definición de arte en vigencia y sus categorías establecidas. Una de las características del trabajo del crítico es la de buscar desplazar y descalificar los trabajos críticos anteriores, poniendo en crisis la definición de crítica de los autores que lo preceden o que le son contemporáneos. Cuando un crítico deviene "agente de influencia" (Poinot 2007) despliega distintas formas de esta acción que lo distingue de los otros actores del mundo del arte, inmiscuyéndose entre el público y la obra.
- 4 Como dijimos, la validez del discurso crítico se encuentra restringida a los límites de la actualidad artística de la que ese discurso es efecto. Vencido ese plazo, es el historiador del arte, probablemente, su único lector interesado. Sin embargo, cierta inclinación a trascender esos límites se verifica, frecuentemente, en los textos críticos. En algunos casos, la crítica se autoimpone exigencias de objetividad y claridad, asume explícitamente su papel de primer metadiscurso sobre el arte, previendo un lector futuro al que ofrecerse como documento, como material de archivo y fuente de primera mano para la futura historia. En otros, la crítica ensaya la predicción e "intenta hacer creer que lo que dice puede devenir posible."^[2] Para lograr un efecto de verosimilitud debe dar pruebas suficientes de su conocimiento del terreno sobre el que opera e, incluso, trabajar en vías de la realización de su apuesta. Esta puesta en marcha de su dimensión prospectiva, esbozando en el presente del texto la inscripción futura de su objeto, produce una valoración en avanzada que queda disponible para la sanción ulterior que de ella haga la historia del arte. Es en esta perspectiva que pueden ser comprendidos los *juicios a la crítica* y la evaluación en términos de aciertos, errores y cegueras que suelen hacer sus futuros lectores y analistas, los historiadores del arte. Resignando algo de su dimensión valorativa, en ocasiones el discurso crítico se concentra en la explicación, y se acerca, en una tercera modalidad, al trabajo de la historia del arte: fija periodizaciones señalando *cortes*, *rupturas* y *fundaciones*, pone los mojones que indican *el antes* y *después* de; jerarquiza, selecciona y organiza, detecta regularidades estilísticas, formula categorías y denominaciones que, con mayor o menor suerte, buscan trascender los límites de esa actualidad que define su campo de injerencia.
- 5 Podemos localizar algunos ejemplos de estas modalidades en textos críticos publicados a fines de los años '50 y comienzos de los '60. Algunos acontecimientos son la ocasión para que los críticos argentinos evalúen la situación del arte argentino, repasen su historia y saquen conclusiones que comprometen su existencia futura. El

cambio de década asiste a la proliferación de textos del tipo *balance* y exposiciones como "150 años de arte argentino" (Museo Nacional de Bellas Artes, 1960) o la "Primera exposición internacional de arte moderno" (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1960) son la ocasión para que los críticos den por terminado un período e inaugurada una nueva era para el arte argentino. Sobre lo expuesto en la primera de esas muestras afirma, por ejemplo, Hugo Parpagnoli: "Esas pinturas y esculturas (...) llevan en sus imágenes el testimonio de 150 años de vida argentina que se inició sobre bases europeas transportadas y, en nuestros días, se reviste más y más de apariencias y modos internacionales." (7: 1961). El comienzo de la década contribuye, en los textos críticos, a señalar el presente como un momento de pasaje hacia una nueva etapa.

- 6 Sin embargo, no todos los críticos coinciden en la datación de esta transición y algunos la ubican en 1955 o como un proceso iniciado a comienzos de los años cincuenta. Mientras que el período que termina se caracteriza por la imitación, el trasplante de estilos europeos, el aislamiento y el provincianismo, para la etapa que comienza se augura el ingreso del arte argentino en la escena internacional. Continúa Parpagnoli: "La última sección de la muestra (...) revela la vida argentina – internacionalizándose– de estos últimos 10 años" y, más adelante, "La escena existe en Buenos Aires y, si no hay guerra, pronto será escena mundial." (7: 1961). Esta evaluación positiva del período que se inicia es recurrente en los textos críticos que corroboran un estado de situación y anuncian la internacionalización como la principal características del futuro inmediato. El rol que el arte nacional y los artistas jugarán en esa nueva escena es anunciado con grandilocuencia: "La república Argentina (...) sabrá superar cualquier escollo para cumplir el alto destino que le marcan las estrellas", afirma Rafael Squirru en 1960.
- 7 Estos juicios encontraron su respaldo internacional en las opiniones de críticos franceses como André Malraux que, en 1959, sostenía "La joven pintura argentina existe"[3]; Pierre Restany, que en 1965 anunciaba el destino inminente de Buenos Aires, llamada a transformarse en la Nueva York de América del Sur, y Michel Ragon, que aún en 1967 confirmaba el cumplimiento de esa predicción hecha por su colega pocos años antes.

Cartas de un lado a otro del Atlántico

- 8 Durante los años sesenta, los vínculos entre los críticos franceses y los artistas argentinos fueron numerosos y variados. Si bien la movilidad y el intercambio no son características exclusivas de esos años, la coyuntura institucional favoreció los desplazamientos hacia un lado y otro del Atlántico, bajo la consigna-guía del "internacionalismo" (Giunta 2001). La cantidad de artistas extranjeros instalados en París no fue un dato menor para la crítica francesa, que encontró allí una prueba para dar aún la discusión sobre la centralidad de la ciudad capital en la reconfiguración del mapa internacional del arte y su poder de atracción.[4] Algunos de los vínculos iniciados en esos años entre argentinos y franceses, dados como continuación de encuentros previos y extendidos bastante más allá de finalizada la década, pueden reconstruirse siguiendo los textos de catálogos, monografías y artículos que críticos como Frank Popper, Pierre Restany, Michel Ragon, Otto Hahn o Guy Habasque dedicaron a los argentinos, en un registro amplio que atraviesa generaciones y poéticas: de Antonio Berni a Marta Minujín, de Gyula Kosice a Le Parc, de Raquel Forner a la Nueva Figuración.
- 9 De los vínculos que un crítico como el francés Pierre Restany estableció y mantuvo con los argentinos, durante esos años y hasta su muerte, dan cuenta los documentos conservados en los Archives de la critique d'art en Châteaugiron, Francia.[5] Las cartas y postales, las invitaciones y los catálogos, los recortes de prensa e incluso las obras que fueron enviadas por correo –como la partida de nacimiento intervenida de Edgardo A. Vigo de 1970 o el "Relaxing-Egg" de Margarita Paksa, mencionado por la artista en una de sus cartas–, muestran la ubicación y los desplazamientos de sus interlocutores, los distintos momentos en el desarrollo de sus respectivas carreras y el tipo de vínculo que mantienen o buscaron mantener con el crítico.[6] De la misma manera, las copias de las respuestas de Restany reconstruyen los recorridos del crítico entre París, Milán, Buenos Aires o Río de Janeiro y el tono de los vínculos establecidos con los argentinos. El encuentro del crítico francés con Jorge Romero Brest en 1960 en París (Périer, 1998: 132) sirve para enmarcar, retrospectivamente, el tejido de una red de relaciones que irá ampliándose a lo largo de los años, en particular con el grupo de artistas vinculado al Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires.

- 10 Este material nos permite observar una trama situada "entre bambalinas" de la escritura crítica. Mientras la crítica de arte es un asunto público y el texto publicado es el espacio en el que detenta su poder, las cartas intercambiadas por críticos y artistas exponen la trastienda de una relación construida en la intimidad de la correspondencia, anterior o posterior a la existencia pública del texto crítico. Estos documentos permiten observar qué representación del crítico construyen los artistas en sus textos y qué función demandan que sea puesta en acción, apelando a su escritura, pero también a otro tipo de intervención en el mundo del arte.

- 11 ¿De qué hablan estas cartas? ¿Cuál es el objeto de discurso de este intercambio que se define por su naturaleza dialogal? (Adam 1998). Los participantes escriben sobre la manera en la que sus prácticas se instalan en el medio artístico del que forman parte, que incluye instituciones, críticos y otros artistas. Se describe la actividad artística de las ciudades de residencia, los proyectos en vías de realización y se envían noticias sobre las actividades de los artistas del mismo grupo. No hay, en general, discusiones sobre los aspectos conceptuales que definen esas actividades, tanto artísticas como críticas, o intercambios sobre puntos de vista u opiniones encontradas en relación al posicionamiento -estético, teórico o ideológico- de los participantes. Luego de la primera visita de Pierre Restany a Buenos Aires en 1964, el diálogo establecido con los argentinos parece basarse sobre cierto acuerdo previo, producto del impacto de las opiniones positivas del crítico sobre el arte y los artistas de esa ciudad.[7]

- 12 Un año antes de esa visita, hacia finales de 1963, Alberto Greco le escribe a Restany "Tengo necesidad URGENTE de hacer una exposición de GENTES"[8] y, en noviembre de 1991, Gyula Kosice adjunta a una carta una pequeña nota que en el reverso dice, en francés, "S.O.S ¡Necesito que defiendas mi trayectoria de 50 años!".[9] Por su parte, las cartas que Marta Minujín le envía al crítico durante la década del sesenta, incluyen la descripción de de obras y proyectos, como el de *La Menesunda*[10] o el de *Simultaneidad en Simultaneidad*[11], y ácidas apreciaciones sobre sus colegas artistas y sobre otros críticos extranjeros de visita en Argentina.

- 13 ¿Quién es Pierre Restany para estos artistas, representantes de distintas generaciones, poéticas y trayectorias? A fines de 1963 Restany es un joven crítico reconocido, con una presencia activa en la escena europea, que logró instalar la noción de *Nuevo realismo* en el discurso crítico de la época, aglutinando a los artistas reunidos bajo esa denominación. El éxito de una denominación-síntesis como ésta, se logra a partir de su eficacia para establecer consenso sobre los rasgos artísticos y estéticos de cierto sector del arte producido en el presente. Nombrándolo lo delimita, propone una explicación, una interpretación e incluso un programa, congela un aspecto del presente y facilita la comunicación entre quienes lo utilizan. El *Nuevo realismo* encontró su espacio gracias a la actividad de promoción desempeñada por Restany, que incluyó la redacción de manifiestos y la organización de exposiciones y de festivales en París y en el extranjero, y se disputó el terreno con otras clasificaciones contemporáneas: la *Figuración narrativa*, de Gérald Gassiot-Talabot, la *Nueva figuración*, de Michel Ragon y la *Abstracción realista*, de François Pluchart (Leeman 2010, 164).

- 14 La carta que Alberto Greco le envía a Restany no tiene fecha, pero por la información que contiene, sabemos que fue escrita entre octubre de 1963 y los primeros meses de 1964. Son cuatro carillas dactilografiadas, tachadas y reescritas, corregidas y firmadas con lápiz verde. Escrita en francés, alterna párrafos y frases en español e incluye la referencia a "Sofía", que traduce y escribe lo que Greco le va dictando: "Écris toutes les choses que je te dicte, même ça, en corrigeant un peu, peut-être, ma façon espagnole de parler, mes tournures écris tout ce que je te dis, ne pense pas.".[12] El texto guarda numerosas marcas de la oralidad, desconoce las reglas de puntuación y expone datos sobre la situación espacio-temporal en la que es escrito. Sin encabezado, sin los *rituales* ni las fórmulas de cortesía que caracterizan a las instancias de apertura y cierre propias del género epistolar (Kerbrat-Orecchioni 1998), buena parte del texto es una reflexión desordenada sobre el modo de dirigirse al crítico y sobre la posibilidad misma de hacerlo. Así, en las primeras líneas se lee: "Bien sur qu'on ne va pas commencer en disant cher Monsieur, excellence, Monsieur le ministre, Monsieur le sénateur, monsieur le président du nouveau réalisme.".

- 15 Otras cartas se cruzan en esta: una de Eduardo Arroyo que Greco cita, mezclándola con su propio texto, y la invitación al Vivo Dito "Viaje de pie en el Metro desde Sol a Lavapiés" que Greco transcribe, traduce al francés y al inglés, y copia, invirtiendo el párrafo en dos sentidos, de arriba abajo y de derecha a izquierda. La carta fue enviada desde Madrid junto con otros dos documentos: el cartón de invitación al Vivo-Dito mencionado, realizado en esa ciudad el 18 de octubre de 1963, y el recorte de un artículo titulado "Alberto Greco, inventor del vivo-dito"[13], publicado en ocasión de

esa presentación.

15 Si consideramos el momento en la carrera de uno y otro, no es extraño que Greco busque un interlocutor francés en Pierre Restany. Las obras y propuestas del artista argentino muestran, en ese momento, numerosos puntos de contacto con ciertas prácticas de los nuevo realistas y su definición del *Vivo Dito* como "arte vivo, aventura de lo real"[14] no está muy lejos de los "nuevos acercamientos perceptivos a lo real"[15] que el crítico identifica en las obras de los franceses; tampoco sus prácticas performáticas o su interés por explotar la calle como espacio para el arte.

16 Greco se dirige a Restany no sólo en su papel de fundador del *Nuevo realismo* e introductor de esa categoría en el vocabulario crítico sino apelando, también, a su rol en la gestión cultural, en tanto figura que puede hacerlo ingresar al circuito artístico parisino del que permanece marginal. Desde 1960 Restany está al frente de la galería "J" desde donde apadrina las primeras exposiciones de los *nuevos realistas*, cumpliendo el rol de lo que hoy llamaríamos curador. Es esa actividad del crítico la que Greco privilegia en la carta. En su segundo viaje a Europa a fines de 1961, el artista entra en contacto con la escena parisina donde conoce las actividades del crítico en la galería "J" y el trabajo de artistas vinculados a Restany, como Arman o Yves Klein. La carta es el motivo para insistir sobre la realización de la exposición que, según Greco, ya había sido presentada a la galería -y rechazada-, en ese viaje:

17 "Oui, je suis le même qui, en décembre 1961, était à la Galerie de la rue Montfaucon, proposant une exposition de clochards. Et la réponse, dans cette occasion, de la part de son secrétaire, grand et pâle, était merveilleuse mais idiotement castrante [sic]: 'on ne peut pas parce que l'Armée du Salut, qui est en face, emmènerait toutes vos œuvres'. La réponse est vraiment gracieuse pour la raconter mais vous imaginez quelle merveille d'exposition nous avons perdu pour cette raison. Avec un esprit de concierge refoulé, je ne me résigne pas. Je crois encore, plus certain que jamais, qu'il faut la faire."

18 Los fondos del archivo Restany no guardan ninguna otra carta de Greco, tampoco una copia de la posible respuesta del crítico. Greco no logra realizar su "exposición de gente" en París, pero sí la concreta en la galería Juana Mordó de Madrid en mayo de 1964[16]. Para la fecha probable de recepción de la carta, Restany aún no viajó a Argentina y su conocimiento del arte que allí se produce es insuficiente, como lo deja ver en un intercambio epistolar con Jan van der Marck[17], previo al viaje, y en las entrevistas que dio estando en Buenos Aires[18]. Greco y Restany no van a coincidir en esa ciudad durante las visitas del crítico en 1964 y 1965 y, los textos escritos en esa ocasión, centrados en los artistas y las actividades del Instituto Di Tella, no lo incluyen[19]. Un año más tarde, iniciado el romance de varios años que Restany va a mantener con la escena artística porteña y los "pop lunfardos", la carta de Greco podría haber obtenido otros ecos. Desde una perspectiva como la de Restany, Greco es una figura marginal respecto de la escena parisina, pero también lo es en relación a la escena porteña que él va a conocer en 1964. Si en la propuesta de Greco pueden resonar prácticas artísticas conocidas por el crítico[20], al mismo tiempo le faltan elementos para localizarlo como un exponente de la escena argentina. Esos elementos los obtendrá más tarde y a partir de ellos elaborará su posición crítica, en la que los artistas argentinos representan un fenómeno ligado a su ubicación geográfica, un producto particular de la ciudad de Buenos Aires. Así se puede observar en la opinión de Restany frente a la obra *Revuélquese y viva* (1964) de Minujín: "Creo (...) que es una manifestación realmente sumergida en el clima de esta ciudad: el arte que corresponde para un fenómeno urbano tan particular como Buenos Aires, ciudad intermedio, ciudad milagro, insólitamente brotada en esta región del mundo." [21]

19 La estadía de Restany en Argentina en 1964 va a dar inicio a un intercambio regular de correspondencia con Marta Minujín que se interrumpe a fines de la década y es retomado a mitad de los setenta. Si bien Minujín conoce la actividad desarrollada por el crítico en París, el primer premio otorgado a la artista en el Salón del Instituto Di Tella de ese año, del que Restany participó como jurado, está en el origen de una relación que se extiende a lo largo de los años que siguen. El panorama artístico de Buenos Aires y luego el de Nueva York es descripto por la artista que mantiene al crítico actualizado sobre el desarrollo de sus proyectos personales. Las cartas intercambiadas entre ambos son extensas, informales y amistosas. La artista escribe en un francés que no domina demasiado y que dice ir perdiendo a medida que pasa el tiempo desde su estadía como becaria en París. En sus respuestas, Restany ensaya algunas frases en español y el intercambio está plagado de referencias a situaciones que ambos compartieron durante la visita del crítico a Buenos Aires y a relaciones en común.

- 20 Las visitas de otros críticos a Argentina son la ocasión para establecer comparaciones y las conclusiones que saca la artista siempre son favorables a Restany: Otto Hahn es demasiado cerrado y aburrido[22] y Argan es el más estúpido de los críticos actuales[23]. En el extremo opuesto del vínculo entre Restany y Minujín se encuentra Clement Greenberg, figura con la que no se puede contar, como le dice Restany a la artista que prepara su viaje a Nueva York, sabiendo que no será a través de ese crítico que la Argentina logre instalarse en el medio artístico de la ciudad.[24] A partir de los temas tratados en las cartas se reconstruye la posición que cada uno ocupa en los respectivos medios artísticos locales y las preocupaciones que los atraviesan. Así, para Marta Minujín la relación con Jorge Romero Brest presenta altibajos y éste es considerado, alternativamente, como vanguardista o reaccionario, según el tipo de proyecto promovido desde el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. De su lado, Restany se enfrenta a una posición extendida entre la crítica francesa que, luego del premio a Robert Rauschenberg en la Bienal de Venecia de 1964, se empeña en el "llamado a la defensa de Occidente contra la barbarie americana".[25]
- 21 El intercambio entre ambos se plantea desde una aparente horizontalidad en la que se comparten experiencias y puntos de vista sobre el arte contemporáneo y sus instituciones. Si Minujín encuentra en Restany un interlocutor francés, para el crítico, la artista deviene la figura ejemplar del "pop lunfardo" (Restany 1965a) y su nombre va a permanecer asociado a su experiencia porteña, ocupando un lugar privilegiado en sus textos sobre la Argentina incluso muchos años después de la disolución del Di Tella[26]. En 1965, el crítico le escribe: "Sos la esperanza de Buenos Aires, la Pasionaria del arte vivo, la Louise Michel y la Rosa Luxemburgo del Renacimiento lunfardo, la Juana de Arco de la Buenos Aires Restanyista".[27] Si la artista es representada en esta frase a través de imágenes de mártires o heroínas, la imagen que se asigna el crítico corresponde a la del profeta o conquistador –Buenos Aires es suya-, en un tono que parodia la declamación, entre burlón y grandilocuente, característico de muchos pasajes de su correspondencia. El reconocimiento del crítico francés llega, sin embargo, en un momento en el que la artista ya transitó su etapa parisina y en el que plantea su carrera internacional siguiendo un recorrido, característico de esta década, que se proyecta más allá, en dirección a Nueva York[28], y que el crítico va a apoyar mediante una recomendación a la Beca Guggenheim.
- 22 Por su parte, las características de la correspondencia entre Pierre Restany y Gyula Kosice son diferentes. Las cartas del artista, acompañadas por fotocopias de artículos y documentación, son numerosas y se suceden en el tiempo. En 1965 Restany escribe "Kosice, hombre libre"[29] breve presentación donde lo define como una figura central de lo que denomina "actual renacimiento argentino", aunque señala que el artista ya trabajaba antes de terminada la segunda guerra mundial. Desde 1991 se da entre ambos un extenso intercambio de correspondencia, movilizad por el celo del artista que reclama la intervención del crítico, temeroso de que los datos sobre el origen y la historia de Madí sean falseados[30]. Veinte años antes, esta inquietud ya aparecía en las cartas de Kosice, preocupado por la suspensión de una exposición individual a realizarse en el ARC (Animation Recherche et Confrontation) del Museo de arte moderno de París, cuya cancelación el artista atribuye a las presiones de sus "enemigos-argentinos"[31] instalados en esa ciudad. La polémica de fondo de esta preocupación es el desacuerdo entre Kosice y Arden Quin con respecto a la paternidad de las ideas que fundaron el movimiento Madí y a la datación de las obras fundacionales como el *Röyi*, por ejemplo, o las esculturas con agua y neón. Kosice evita los nombres propios y se refiere a los "monopolizadores de la revolución" o al "clan de artista argentinos que vive bajo el ala capitalista de la Galería Denise René". En 1970 es Michel Ragon –cuyos archivos también conservan cartas del artista- quien asume la defensa de Kosice desde las páginas de la revista *Cimaise*, respondiendo a la exclusión de que es objeto el artista en las últimas exposiciones de arte cinético o en las páginas de la revista *Robho* (Nº3, primavera de 1968), con un artículo que busca "aclarar este punto de la historia" utilizando "toda la documentación, impresa y fechada, sobre la cuestión Madí en general y sobre Kosice en particular".
- 23 Las frases que se repiten e intercambian en las cartas clarifican el rol que puede cumplir el crítico en la perspectiva del artista, que ve puesta en juego la verdad sobre Madí. El vocabulario se puebla, así, de términos como *falsarios*, *impostores*, *mentira*, *boicot*, *intereses*, ligados a la "fraseología izquierdista del complot" (Leeman 2010: 202). Aquí, el pedido del artista no interpela la recepción crítica de su producción contemporánea, sino el proceso por el cual su obra –y su nombre- van a quedar inscriptos en la historia del arte. Esta historia puede aparecer, a sus ojos, en tren de estar siendo escrita en Europa, mediante las exposiciones retrospectivas y la edición de catálogos, fuera de su alcance y librada a las influencias de sus *enemigos*. Frente a esta percepción, el crítico es una figura que puede hacer valer su poder como autoridad intelectual de larga trayectoria y reconocimiento internacional, llamando la atención sobre los errores de sus colegas y evitando que el artista quede fuera del

relato histórico en construcción. Restany responde a los pedidos de Kosice enviando cartas a algunos de los comisarios cuestionados, pero resume la posición que está dispuesto a adoptar frente a estos eventos en la frase "los intentos de travestimiento de la historia son sin duda irritantes pero no pueden alterar profundamente los hechos"[32]. Apelando al crítico como garante de verdad sobre los hechos del pasado, la preocupación del artista no está ahora dirigida al presente sino al futuro, a la posición que su obra alcance en el relato sobre el arte del pasado, desentendida de los vaivenes del juicio valorativo ligado a la actualidad.

24 Volviendo a las observaciones hechas al comienzo, podemos concluir que las relaciones establecidas entre artistas y críticos, de las que las correspondencias nos muestran solo un aspecto, activan ciertos *poderes*, propios de la práctica de estos últimos. El resultado del encuentro entre las expectativas e intereses de unos y otros va a depender, entre otras cosas, del momento particular en la carrera de cada uno y de la posición relativa que cada uno ocupe en el medio artístico en un momento dado. Ese resultado puede rastrearse en la escritura del crítico, tanto por la presencia como por la ausencia, y va a manifestarse en los textos dedicados a un artista, en su inclusión bajo denominaciones existentes o en la elaboración de nuevas categorías de interpretación de su obra, estrategias con las que el crítico intentará una primera inscripción de esas obras en el relato sobre el arte.



Notas al pie

[1] Este artículo y su presentación en el 3er Coloquio de crítica de arte "Los poderes de la crítica" (IUNA, noviembre 2009) forman parte de mi investigación doctoral y fueron posibles gracias a la beca de movilidad otorgada por el Collège Doctoral International de la Université Européenne de Bretagne, Francia.

[2] Esta afirmación sobre la crítica fue pronunciada por J.-M. Poinot en el Seminario de Master realizado en la Universidad Rennes 2-Haute Bretagne, en 2009

[3] "La joven pintura argentina existe", diario *Clarín*, 10 de septiembre de 1959, p.5. Citado por Giunta (2001: 118).

[4] Ver Miège, D. "Paris reste l'aventure de la misère et de la chance", *Arts et loisirs*, n° 27, 30 marzo al 5 abril 1966 et Miège, D. "Ils sont 4.500 Paris leur offre 100 ateliers", *Arts et loisirs*, 6 al 12 abril, 1966, n° 28.

[5] Estos vínculos son estudiados, en una perspectiva que incluye también los intercambios del crítico con Brasil, en Plante, I. (2009) "Pierre Restany et l'Amérique Latine. Un détournement de l'axe Paris-New York" en Leeman, R. (dir.) *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Paris: INHA Les éditions du Cendré. 287-309.

[6] El fondo Pierre Restany de los Archives de la critique d'art guarda correspondencia regular y envíos ocasionales de Marta Minujín, Raquel Forner, Jorge Romero Brest, Nicolás García Uriburu, Gyula Kosice, entre otros.

[7] Ver Restany (1965). Las características de este vínculo son percibidas por la prensa de Buenos Aires que, una semana después de la partida de Restany y meses antes de la publicación del artículo antes citado, comenta: "Cuando este francés de 34 años, (...) estuvo en Buenos Aires, (...) se convirtió en el ídolo de la novísima generación de constructores de "objetos", que en la Argentina encabeza la publicitada Marta Minujín.". Sin firma (1964) "Retrato del crítico joven". *Primera plana*. 35.

[8] Carta de A. Greco a P. Restany, sin fecha. PREST.XSF 38/8, Archives de la critique d'art.

[9] Nota de G. Kosice a P. Restany, sin fecha. PREST.ART 189 (1), Archives de la critique d'art.

[10] Carta de M. Minujín a P. Restany, sin fecha. PREST.XSAM 11/65 a 69, Archives de la critique d'art.

[11] Carta de M. Minujín a P. Restany, sin fecha. PREST.XSAML11/9 a 10, Archives de la critique d'art.

[12] Carta citada.

[13] Amestoy, A. (1963) en *Caras y carotas*. Reproducido en AAVV (1991). El artículo, firmado por Alfredo Amestoy en 1963, fue reproducido en AAVV (1991) *Alberto Greco*, Valencia: IVAM Centre Julio González; Fundación Mapfre.

[14] Alberto Greco (1962) "Manifiesto Dito dell'Arte Vivo". Reproducido en AAVV (1991)

[15] "Declaración constitutiva del Nuevo Realismo", firmada por Pierre Restany, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Arman, Tinguely, Raymond Hains, Villeglé, Dufrène, 27 de octubre de 1960. En (1960) *Les Nouveaux Réalistes*, Milán: Galería Apollinaire.

[16] Ver Rivas, F. "Alberto Greco. La novela de su vida y el sentido de su muerte", en AAVV (1991).

[17] Dossier Amérique Latine: PREST.XSAML08, Archives de la critique d'art.

[18] "Hasta que llegué a Buenos Aires (...), como la mayoría de los críticos europeos suponía que aquí se limitaban a imitar con bastante fortuna las manifestaciones plásticas de Europa y de los Estados Unidos." Sin firma (1964) "Retrato del crítico joven". *Primera plana*. 35.

[19] Ver Restany (1965a y 1965b) y "Les happenings en Argentine: Buenos Ayres à la decouverte de son folklore urbain", París, julio, 1965, mimeo, Fondos Restany, Archives de la critique d'art y "Buenos Aires frente a su propio espejo", revista *Planeta* n°8, noviembre-diciembre 1965.

[20] En una carta al crítico, M. Minujín deja ver esta posibilidad, le dice que para ella la actitud de Greco "es un poco vieja" y relaciona su proyecto con las firmas de Ben. PREST.XSAML 11/25 y 26, Archives de la critique d'art.

[21] Ibidem.

[22] Carta de M. Minujín a P. Restany, sin fecha. PREST.SAMXL11/9 y 10, Archives de la critique d'art.

[23] Carta de M. Minujín a P. Restany, sin fecha. PREST.SAMXL11/65 a 69, Archives de la critique d'art.

[24] Carta de P. Restany a M. Minujín, 26 de julio de 1965. PREST.SAMXL11/75, Archives de la critique d'art.

[25] Carta de P. Restany a M. Minujín, 26 de diciembre de 1964. PREST.XSAML 10/48, Archives de la critique d'art.

[26] Ver Restany (1995)

[27] Carta de P. Restany a M. Minujín, 12 de abril de 1965. PREST.SAMXL11/12, Archives de la critique d'art.

[28] Como sostiene Giunta, "En los sesenta los artistas viajaron a París y a Nueva York (exactamente en ese orden) para mirar y aprender de París, pero deseando la legitimación y el reconocimiento de Nueva York". (2001: 169)

[29] Publicado en Habasque, G. (1965) *Kosice*, París: Colección Prisme.

[30] Estos envíos incluyen la duplicación de cartas dirigidas a distintos autores y curadores, circunstancialmente implicadas en la circulación internacional de Madí, como Serge Lemoine (director del Museo de Grenoble, Francia), Margit Weinberg Staber (conservadora de la Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst de Suiza), María Luisa Borrás (curadora de la Exposición de Arte Madí, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 1997).

[31] Carta de G. Kosice a P. Restany, 26 de abril de 1970, PREST.SAMXL 28/6, Archives de la critique d'art. Esta situación encuentra eco en un artículo del crítico del mismo año, que comenta: "Depuis plus d'un an une exposition anthologique des œuvres de Kosice était prévue au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (ARC). Après avoir longuement temporisé, le conservateur, Gaudibert, y a renoncé, sous la pression, m'a-t-on dit, de certains milieux 'progressistes' argentins en France. Sans commentaire!". "La crise de la conscience sud-américaine" Rio de Janeiro, París, Milán. Déc. 1969. Fev. 1970. Mimeo, Fondos Pierre Restany, Archives de la critique d'art ; publicado en revista *Domus*, n°486, 1970, p.51-57.

[32] Carta de P. Restany a G. Kosice, 16 de noviembre de 1991, Fondos Pierre Restany, Archives de la critique d'art.



Bibliografía

AAVV (1991) *Alberto Greco*, Valencia: IVAM Centre Julio González; Fundación Mapfre.

Adam, J.-M. (1998) "Les genres du discours épistolaire" en J. Siess (dir.) *La lettre entre réel et fiction*. París: Editions SEDES.

Giunta, A. (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1998) "L'interaction épistolaire" en J. Siess (dir.) *La lettre entre réel et fiction*. París: Editions SEDES.

Leeman, R. (2010) *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Parpagnoli, H. (1961) "La pintura. Los artistas argentinos al día", en *Artes y letras argentinas*. Año II, Número Extraordinario, Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires. 5-14.

Périer, H. (1998) *Pierre Restany. L'alchimiste de l'art*, París: Editions Cercle d'Art.

Poinsot, J.-M. (1999) "Inventions et redéfinitions de la critique d'art: les conséquences épistémologiques d'un projet documentaire" en **Poinsot, J.-M y Frangne, P.-H.** (dirs.) *L'invention de la critique d'art*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

_ (2007) "La critique d'art au-delà de sa définition" enactas del *Colloque international Max et Iris Stern. La critique d'art entre diffusion et prospection*. Montreal: Musée d'art contemporain.

Ragon, M. (1967) "Buenos Aires, nouvelle capitale artistique", en *Jardin des Arts*. N° 149. París. 14-23.

_ Ragon, M. (1970) "Kosice un précurseur méconnu et le mouvement Madí", en *Cimaise*. N° 95-96. 30-45.

Restany, P. (1965a) "Buenos Ayres et le nouvel humanisme", en *Domus*. N°425. Milán. 34-38 y (1965) *Planeta*. N° 5. Buenos Aires.

_ (1965b) "Buenos Aires frente a su propio espejo", en *Planeta*. N°8.

_ (1995) "Arte guarango para la Argentina de Menem", en *Lápiz*. N°116. 50-55.

Squirru, R. (1960) "Prefacio", en *Primera exposición internacional de arte moderno*, Buenos Aires: Museo de arte moderno de Buenos Aires.



Autor/es

Berenice Gustavino es Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Integra la Cátedra Historia de las Artes Visuales III en esa institución. Se especializó en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes en el IUNA, donde también desempeña tareas docentes. Es co-autora de Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales, Buenos Aires, Asunto impreso:

2003. Es miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, UNLP y en 2007 fue becada para realizar una estadía en el INHA, Institut national de histoire de l'art, París, Francia.
E-mail: gustavinobe@yahoo.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>
Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar